

EPISODIOS DE LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA EN LOPE DE VEGA¹

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ (Universidad de Castilla-La Mancha)

CITA RECOMENDADA: Felipe B. Pedraza Jiménez, «Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 1-39.

Fecha de recepción: 04-02-2013 / Fecha de aceptación: 20-03-2013

RESUMEN

Frente a las escasas muestras de dramas de historia contemporánea en la Europa de los siglos XVI y XVII, la comedia española, y en particular la obra de Lope de Vega, presenta un amplio catálogo de piezas que ponen en escena acontecimientos de proyección pública ocurridos en vida del autor. Entre ellas, hay que contar las que recurren a argumentos del pasado, pero tratan, de forma clara y precisa, ciertas determinaciones políticas y sociales como la expulsión de los moriscos o la construcción del estado moderno. Muchas otras recrean episodios bélicos y cortesanos, leyendas piadosas o motivos de historia extranjera contemporáneos de sus primeros espectadores. Unas tienen como fin la propaganda política; otras, la exaltación genealógica; otras, la mera recreación de hazañas militares. En casi todas, Lope aspira a huir del maniqueísmo y nos ofrece una visión compleja de la realidad, sin traicionar los principios de comunión con el auditorio propios del teatro popular.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, teatro, drama de historia contemporánea, estado moderno, comedias genealógicas, historia y teatro popular.

ABSTRACT

While contemporary facts seldom appear in 16th and 17th century European drama, Spanish *comedia*, and particularly Lope de Vega's work, offers a wide catalogue that includes pieces where important public events occurred during Lope's lifetime are dramatized. Some of those plays may refer to events that, despite having taken place in the past, clearly deal with contemporary political and social events, such as the expulsion of the moriscos, or the construction of the modern State. Many other pieces recreate war or court episodes, pious legends, or foreign affairs, all of them contemporary to the audience. Some plays aim at providing political propaganda; others, at praising a noble family genealogy; yet others, at simply recreating war deeds. In almost all of them, Lope tries to avoid manichean views, he rather offers us a complex vision of reality, and he does not betray the principles of communion with the audience typical of popular theater.

KEYWORDS: Lope de Vega, drama, contemporary history plays, modern State, genealogy plays, history and popular theater.

1. Este trabajo es fruto de la investigación que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro de los proyectos FFI2011-25673 (I+D) y CSD2009-00033 (Consolider), aprobados por la secretaría de estado de Ciencia e Innovación.

HISTORIA CONTEMPORÁNEA, ¿UNA *CONTRADICTION IN TERMINIS*?

La expresión *historia contemporánea* no deja de ser compleja y contradictoria.² Alguien podría objetar que los hechos o son *históricos* (es decir, pertenecientes a un pasado más o menos remoto que conforma nuestro presente) o son *contemporáneos*. Spang [1998:27], en la introducción al volumen que reunió en torno al drama histórico, se planteó las dudas que rodean esta cuestión:

Historia es todo lo pasado y lo vivido, y como tal, debería ser «historiable o literatizable», incluso lo inmediatamente pasado, es decir, el tiempo contemporáneo. Pero ¿somos capaces de abarcar, juzgar y representar el pasado inmediato o necesitamos cierta distancia temporal y de reflexión antes de poder concebirlo y conceptualizarlo? La problemática de la necesidad de un distanciamiento entre el acontecimiento y el momento de su análisis y formulación preocupa a los literatos...

Podríamos replicar que existe un área de los estudios universitarios dedicada precisamente a la *historia contemporánea*, aunque ya van siendo poco «contemporáneos» los sucesos que analiza y comenta. Creo que ninguno de los presentes puede sentirse inmerso en el universo que dio lugar al motín de Aranjuez, a las guerras carlistas o al desembarco de Alhucemas. Día a día se nos van muriendo los contemporáneos de la guerra civil de 1936.

2. Sin embargo, ha sido el objeto predilecto en *Lope y la historia. VII Congreso Internacional Lope de Vega*, organizado por Prolope, donde se leyó una primera versión de este artículo. Si no he contado mal, se presentaron hasta quince ponencias y comunicaciones sobre esta controvertida materia. Incluso una de las conferencias inaugurales, la de Guillem Usandizaga, tiene un título que viene a coincidir con la materia que se me había encomendado: *La representación de la España contemporánea en el teatro de Lope de Vega*. Esto no lo supe hasta que recibí el programa definitivo. En buena lógica, debería haber retirado mi estudio, menos denso y más livianamente documentado que el inmenso trabajo desarrollado por Usandizaga, que ha tenido la gentileza de mandarme por vía telemática los capítulos 1, 6 y 8 de su tesis doctoral (a la que remitiré consignando el capítulo, pues la versión informática de que dispongo no me permite citar las páginas): *La representación del pasado reciente en las comedias históricas de Lope de Vega* [Usandizaga 2010a]; pero lo mantengo porque, aunque tratamos la misma cuestión, algunos de los supuestos difieren, las cuestiones que llaman nuestra atención son distintas, y las conclusiones no siempre coinciden. Así, el lector podrá tener dos perspectivas, aunque una de ellas tenga detrás un extenso estudio y la otra se mueva más por las impresiones de lectura y por la mera curiosidad intelectual que han despertado en mí algunos temas y asuntos. Ya compuesto y maquettato este artículo, he tenido noticia de la próxima publicación del volumen de Usandizaga.

El propio Spang recuerda la propuesta del novelista histórico por excelencia, el escocés Walter Scott, que exige una distancia de sesenta años para considerar que un episodio pueda dar lugar a una creación literaria que merezca el calificativo de *histórica*. Obviamente, con este criterio, Lope de Vega (que, según fuentes al parecer fidedignas, vivió setenta y dos años, nueve meses y dos días) apenas podría haber pergeñado literariamente «episodios de historia contemporánea».

Mucho antes de que Walter Scott se planteara esta cuestión, González de Salas (*Nueva idea de la tragedia antigua*, p. 33) había alegado la opinión de Dion Crisóstomo «en la insigne oración *De la hermosura*», según la cual, lo que «de ninguna manera era permitido a los mayores es que escribiesen tragedias cuyo argumento fuera de sucesos presentes».

En efecto, la literatura que reconocemos como *histórica* parece rechazar las cercanías. Un ejemplo insigne, casi estricto contemporáneo de Lope, deja clara esta evidencia. Shakespeare, que dedicó una tercera parte de su creación dramática a las piezas históricas (diez de las treinta y cinco que se imprimieron en el volumen *in folio* de 1623), se detuvo precisamente en las puertas de la contemporaneidad. La más próxima a su tiempo es *Enrique VIII*, la vida de un rey que había muerto en 1547, quince años antes de que naciera el poeta. Aunque existan puntuales excepciones (algunas de las cuales veremos enseguida), esa parece ser la tónica en el conjunto de la Europa de los siglos XVI y XVII.

EXCEPCIONES QUE CONFIRMAN LA REGLA

Sin embargo, Zanlonghi [1993:163] nos recuerda la doctrina de Tommaso Campanella, que en busca del bien y la verdad a través de la literatura, revaloriza «l'esemplarità metatemporale de la storia» y apunta la contemporaneidad como posible fuente de argumentos para la tragedia. En consecuencia, propone «lasciare indietro gli Ercoli, gli Agamennoni, gli Edipi e le Sofonisbe e trattare i soggetti de' nostri tempi» (Campanella, *Poetica*, p. 182).

Este interés había fructificado años antes en la que los especialistas (*vid.* Lucas-Fiorato 1987) consideran la «primera tragedia histórica», titulada sencillamente *Tragedia* (1548), de Daniele Barbaro, que recrea el cerco de Buda por las tropas turcas en 1541.

Las guerras de religión contra infieles (turcos) y contra herejes (protestantes) propiciaron la aparición de un teatro en torno a la historia contemporánea. Hace unos meses tuve la ocasión de asistir a un espectáculo («un espectáculo académico») basado en una de esas creaciones: una lectura de *La Guisiade* de Pierre Matthieu, tragedia que recrea el asesinato de Enrique de Guisa, orquestado por Enrique III de Valois, en el castillo de Blois en diciembre de 1588.³ La pieza se publicó al año siguiente, en tres ediciones, una de ellas, al parecer, sometida a dura censura tras el apuñalamiento del rey en Saint-Cloud el 2 de agosto de 1589.

Naturalmente, la tragedia de Matthieu es pura literatura de propaganda política dentro de la guerra de los tres Enriques (Valois, Guisa y Borbón). No aspiraba a alcanzar la dimensión escénica que, como espectáculo de masas, tenían el teatro isabelino y la comedia española.

La Guisiade es una muestra de esa tendencia, a la que dedicó uno de sus congresos el benemérito Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, que sostienen heroicamente en Roma Federico Doglio y Myriam Chiabò. La edición XXIX (2005) tuvo como materia de estudio *Guerre e religione sulle scene del Cinque-Seicento* (vid. Chiabò y Doglio 2006).

El volumen resultante nos ofrece información sobre una anónima *Tragedie du sac de Cabrières* (1566), cuyo argumento fue la masacre, no muy alejada en el tiempo, de los heréticos valdeses de Provenza (1545). Permaneció manuscrita hasta 1927, en que se imprimió en Marsella con introducción histórica de Fernand Benoit y estudio literario de Josep Vianey (vid. Giacone y Fabrizio 2006).

Las mismas actas dedican particular atención a dos tragedias en torno a la guerra con los turcos y la terrible ejecución de Marcoantonio Bragadino, gobernador veneciano de Chipre, al que desollaron vivo, tras la toma de Famagusta en agosto de 1571 (dos meses después, se dio la famosa batalla de Lepanto, que derrotó a la armada turca, pero no logró restaurar el poder de Venecia sobre la zona). Pocos años más tarde, se escribieron dos tragedias sobre este episodio de la historia reciente: *Irene* (1579) de Vincenzo Giusti, y *Bragadino* (1580) de Valerio Fuligni. Ambas se inspiran en el único modelo que tenían a mano: la *Tragedia* de Daniele

3. La lectura dramatizada se verificó en el lugar de los hechos, lo que no dejaba de añadir morbo a la situación. Se ofreció dentro de las actividades del LV^e Colloque International d'Études Humanistes. La salle de spectacle rectangulaire en France et en Europe (XVI^e-XVII^e siècles), Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Université François Rabelais de Tours / Centre National de la Recherche Scientifique, Tours, 27-30 de junio de 2012.

Barbaro. Fuligni, muy consciente de la excepcionalidad de su ensayo, se encarga de subrayar que la acción trata de un acontecimiento «*accaduto ai dì nostri*» (*vid.* Lucas-Fiorato 2006).

He consultado a mi buena amiga Elena Marcello, excelente conocedora de las literaturas italiana y española, y me ha proporcionado algunos casos más de dramas de historia contemporánea en la Italia *secentesca*, como *La peste di Milano* (1632) de Benedetto Cinquanta, que lleva a las tablas la epidemia que asoló a la capital lombarda solo dos años antes, en 1630; o el *Cromuele* de Girolamo Graziani, que se imprime en 1671, pero del que su autor había dado noticia en 1662 (en las notas a *Varie prose e poesie*), fecha muy próxima a la vida y muerte del caudillo puritano (1599-1658).

Algunas de estas piezas se han podido ver en los encuentros que organizan Doglio y Chiabò en Roma: *La peste di Milano*, con puesta en escena de Tonio Pulci, en 1998; *Il Bragadino*, dirigida por Giuseppe Rocca, en 2005.

Algunos asuntos, cuya incidencia política está muy clara, atrajeron la pluma de dramaturgos más o menos avezados. Uno de los meridianos ejemplos de este uso de la historia contemporánea en el teatro lo tenemos en el ajusticiamiento de María Estuardo, ocurrido en 1587. Sobre este trágico episodio se compusieron de inmediato varias piezas dramáticas, como la del jesuita francés Jean Bordes, *Maria Stuart. Tragoedia* (1589), y la del dominico Adrian Roulers, *Stuarta tragoedia* (1593), ambas en latín; el perdido drama italiano de Tommaso Campanella, *Tragedia della Regina di Scozia* (1593), y la tragedia francesa de Antoine de Montchrestien, señor de Vasteville, titulada sucesivamente *L'Escossoise ou le desastre* y *La reine d'Escosse* (con ediciones en 1601, 1603 y 1604). Sobre estos textos han aportado información y amplia bibliografía los editores de la *Corona trágica* de Lope (*vid.* Paulson y Álvarez-Detrell 1982:17-18; Giaffreda 2009:39-43).

Pueden añadirse un par de dramas italianos sobre María Estuardo, uno de ellos circunstancialmente relacionado con Lope. Carlo Ruggeri hizo imprimir en 1604 *La reina di Scotia. Tragedia*. Por las mismas fechas, Federico Della Valle (1560-1628), casi estrictamente coetáneo del Fénix, compuso *Maria la reina* (primera redacción en un manuscrito datado el 1 de febrero de 1591; segunda redacción, 1595). Con el título de *La reina di Scotia*, conoció una edición tardía en 1628, muy próxima a la publicación de la *Corona trágica* (1627), cuyo subtítulo reza *Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*. Las dos ediciones responden al interés de la corte de Urbano VIII por recuperar o «poner en valor», como

dicen ahora los políticos, la figura de la víctima de Isabel II de Inglaterra, a la que el joven Maffeo Barberini había dedicado un encendido elogio en versos latinos. Dentro de la misma campaña había aparecido en Roma la *Vita Mariae Stuartae, Scotiae reginae dotariae, Galliae, Angliae et Hibernie haeredis* (1624) del escocés George Conn, fuente directa del poema lopesco.

Loftis [1987:86-95], en su análisis comparativo de los dramas históricos ingleses y españoles, dedica un capítulo a tres de estas obras contemporáneas, también relacionadas con las guerras de religión, que eran, al mismo tiempo, luchas encarnizadas por la hegemonía mundial: a *The massacre at Paris* (h. 1590) de Marlowe, sobre la noche de San Bartolomé de 1572, que nos ha llegado en una copia tardía y deturpada, y a las dos partes de *The conspiracy and tragedy of Charles, Duke of Byron* (representadas en 1608) de Chapman, en torno a intrigas y traiciones, ya en tiempos de Felipe III, en que están implicados el duque de Saboya, viudo de Catalina, hermana del rey español, y el conde Fuentes, gobernador de Milán y personaje relevante de una de las comedias flamencas de Lope: *Pobreza no es vileza*. Otras obras citadas o estudiadas por Loftis son *A Larum for London* (1595), anónima, sobre el saco de Amberes, a la que también dedicó un artículo Mackenzie [1982]; *Sir John van Oldenbarnevelt* (representada en 1619), atribuida a Fletcher y Massinger; *The maid of honour* (h. 1621-1622) de Philip Massinger, la tardía *Don Sebastian* (1689) de Dryden, y algún otro título de referencias menos trascendentes para la historia contemporánea.

En otras latitudes europeas existió también una dramaturgia en torno a la historia contemporánea, desde el temprano *Fassnachtspiel*, 1522, de Niklaus Manuel, que satiriza al papado y su desinterés por contribuir a la defensa de Rodas, cercada por los turcos. Según todos los indicios, es menos nutrida que la que hemos encontrado en Inglaterra, Francia o Italia.

Como veremos enseguida, los dramas de historia contemporánea de Lope y sus discípulos no se apartan sustancialmente de los asuntos predilectos de italianos, franceses e ingleses. Las guerras de religión, en su doble frente (musulmanes y protestantes), van a dar materia a las tablas de los corrales.

Creo, no obstante, que podemos y debemos establecer dos matices de mucha trascendencia que separan las comedias españolas de historia contemporánea de las tragedias europeas del mismo signo. En primer lugar, su número es, comparativamente, muy crecido (contamos con decenas, quizá algún centenar de piezas

de este tipo). En segundo término, a diferencia de las francesas e italianas y en consonancia con las inglesas, se dirigen al público amplio y variopinto del teatro comercial, no al restringido auditorio de los círculos políticos a cuyo dictado escribe el dramaturgo.

Por estas dos razones, creo que puede afirmarse, sin faltar a la verdad, que el sostenido interés por la historia contemporánea de los dramaturgos españoles y su público es insólito en la Europa de su tiempo.

TEMAS, ASUNTOS Y EPISODIOS DE LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA

He aventurado que posiblemente se conserve algún centenar de comedias españolas relacionadas con episodios de la historia contemporánea. Claro está que el cómputo dependerá del concepto, más o menos restrictivo, que tengamos de esta variante dramática.

Rodríguez Pérez [2008], por ejemplo, catalogaba treinta y cinco piezas sobre las guerras de Flandes.⁴ Entre ellas incluye solo las que tratan esencialmente sobre las vicisitudes de las campañas políticas y militares, pero no las numerosas comedias amatorias que tienen episodios, a veces con un amplio desarrollo, en torno a ellas.

Usandizaga [2010a:«Introducción»], en su tesis doctoral, establece que entiende por

historia contemporánea la que abarca desde el reinado de Carlos V hasta el momento de escritura, lo que supone que los hechos llevados a escena en nuestro corpus abarcan algo menos de un siglo, desde 1538 a 1625.⁵

Sin embargo, para los fines de este artículo, nos conviene limitar algo más el alcance del término *contemporáneo* y restringirlo a los hechos estrictamente coetáneos o coevos del poeta (en nuestro caso, entre 1562 y 1635). Por *históricos* entenderemos los dramas que tienen un referente claro y preciso en la realidad social (extraliteraria), y los protagonizados por personajes que se corresponden

4. La misma estudiosa había adelantado algunos capítulos y síntesis (Rodríguez Pérez 2002, 2005).

5. Previamente había dado a la luz un par de artículos sobre los temas que aquí nos interesan, uno sobre la derrota de Alcazarquivir y otro sobre *El Brasil restituido* (Usandizaga 2007, 2010b).

y remiten a otros efectivamente existentes. En consecuencia, nuestro corpus se amplía, por este lado, frente al establecido por Usandizaga [2010a:«Introducción»], que solo se ocupa de «aquellos textos cuya trama principal tiene que ver con la historia colectiva, pública, [...] en la mayor parte de casos historia militar».

El elenco que me propongo considerar, aunque sea someramente, no se limita a la historia militar. También aludiré a otras piezas en que intervienen personajes cuyo referente figura en crónicas y anales (por ejemplo, los protagonistas de las comedias hagiográficas), aunque su existencia no tuviera la proyección pública que les exige Usandizaga.

Pero además de los asuntos y argumentos contemporáneos, me parece también conveniente llamar la atención sobre algunas piezas que abordan temas de inmediato interés político o social, posiblemente con la intención de influir sobre los receptores y su forma de concebir la realidad y actuar en ella. Naturalmente, como enseguida veremos, este campo es muy amplio y difuso, por lo que el análisis se tendrá que ceñir a algunas muestras particularmente significativas.

De acuerdo con estos planteamientos, en la dramaturgia áurea de materia contemporánea podríamos distinguir:

- I. Comedias sobre temas fundamentales de la vida social del momento, ilustrados con argumento y asuntos pretéritos o ucrónicos
 - I.I. En torno a concretas determinaciones políticas
 - I.II. Relativos a complejas construcciones sociales
 - I.III. De promoción personal y familiar
- II. Comedias de asuntos, argumentos y personajes contemporáneos
 - II.I. Encargos para la promoción personal y la propaganda política
 - II.II. De hazañas bélicas
 - II.III. Comedias de asuntos de la historia extranjera
 - II.IV. Vidas de santos y comedias de aparecidos
- III. Comedias con episodios accidentales inspirados en la historia contemporánea

La distancia entre unos grupos y otros no acostumbra a ser tan grande como pudiera esperarse. Esta relativa homogeneidad obedece a la peculiar conformación de la comedia española (que, procedente de la comedia latina, pasará a ser

dominante en el teatro y el cine occidentales). Como es bien sabido, la mayor parte de las piezas históricas (pretéritas o contemporáneas) se articulan en un doble plano: el de los hechos registrados en las fuentes, y el de una acción ficticia (casi siempre una fábula de amores; en contadas ocasiones, un milagro o una intriga de otra índole).

En las comedias de historia contemporánea, como señaló Ferrer [2001:23] al hablar de las genealógicas, se observa siempre

el esfuerzo de Lope por aligerar la materia histórica o pseudo-histórica [que] no solo se hace patente en la construcción doble de la acción, sino también en el tratamiento de la comicidad, o en el de la creación de escenas de ambiente.

En muchos casos, la única diferencia entre una comedia histórica y otra de enredo será la proporción de sus ingredientes: el peso relativo, argumental y temático, de la fábula de amores y de la realidad social o del acontecimiento político recreados; y en ocasiones, no siempre, el tono trágico o cómico que impone la preponderancia de los elementos reales o los fictivos.

Como es evidente que no podré abarcar todos los aspectos en el espacio de que dispongo, dedicaré dos capitulillos a apuntar someramente algunas cuestiones sobre los últimos apartados (II.III, II.IV y III) y me centraré después en los cinco primeros (I.I, I.II, I.III, II.I y II.II). Dentro de cada uno de ellos, ceñiré mi exposición a un reducido número de ejemplos.

COMEDIAS DE HISTORIA EXTRANJERA, Y DE SANTOS Y APARECIDOS

Las comedias de historia contemporánea extranjera que figuran a nombre de Lope son contadas: una de autoría indudable, *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, sobre Boris Gudonov; y otra, de autenticidad discutida, *El prodigioso príncipe transilvano*. En ambas los asuntos, aunque pertenecientes a la historia contemporánea, tienen la misma función que la materia legendaria en otras piezas. La distancia que no pone el tiempo, la aporta la lejanía geográfica.

A las vidas de santos se han dedicado en los últimos tiempos varios encuentros académicos, en cuyas actas se encontrará amplia información sobre el

género.⁶ Una de las obras que caen en los dominios de lo «contemporáneo», pues su protagonista fue confesor de Isabel de Borbón, es *La niñez del padre Rojas*. Esta comedia resulta, en cierta medida, ucrónica, ya que, aunque representa la infancia del religioso, nacido en 1552 (solo diez años mayor que el dramaturgo), se sustenta en los diálogos entre el protagonista y criaturas alegóricas como el Vicio, la Virtud..., que no tienen partida de nacimiento ni fe de bautismo. Aragone Terni [1971:57-58] conjeturó que Lope se sirvió de la figura del protagonista para congraciarse con la reina en 1625, un momento particularmente escandaloso de la vida del poeta (sacerdote que vivía en un régimen de cuasi concubinato con Marta de Nevares, viuda tras un tormentoso proceso de divorcio). María Cruz de Carlos [2008:194] concluyó que se trataba de una obra de encargo en la que coincidieron los intereses de la orden y los de la ciudad de Madrid, que deseaba acrecentar su prestigio con la nómina de sus santos:

frente al santo labrador (Isidro), Rojas ofrecía a sus conciudadanos un modelo moderno, que contaba por añadidura con el respaldo del entorno cortesano en que había ejercido mayoritariamente su labor pastoral.

El padre Rojas tiene en común con el protagonista de *El rústico del cielo* el no haber sido canonizado. En rigor, más que de vida de santos, se trata, en los dos casos, de leyendas piadosas. Quizá para contrarrestar ese aire legendario, Lope pone particular énfasis en señalar que su comedia es

historia verdadera del hermano Francisco, por lo mucho que en Alcalá particularmente le conocistes y tratastes, viviendo en el hospital del Altozano, donde, como sabéis, sucedieron las más de las cosas que aquí refiero (*El rústico del cielo*, p. 399).

Un caso peculiar es *El marqués de las Navas*, una comedia contemporánea de aparecidos y seres de ultratumba.

6. Vid. Vitse [2005], que recoge los materiales de las actividades desarrolladas en Toulouse, Arellano y Vitse [2007], que se inserta en la serie sobre «modelos de vida en la España del Siglo de Oro», y Pedraza y García [2008], que reproduce las conferencias de un coloquio que tuvo lugar en Almagro.

COMEDIAS CON EPISODIOS ACCIDENTALES DE LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA

Abundan las comedias del último grupo, aquellas cuyo marco o determinados episodios secundarios son hechos coetáneos registrados en crónicas y anales. Entre ellas, están las que ofrecen constantes referencias a la piratería berberisca y turca, y al cautiverio, cuya realidad tenían bien cerca todos los españoles de la época. Son piezas de enredo, de amores sometidos a los habituales equívocos y desencuentros, con alusiones, como telón de fondo, a esas tristes circunstancias: *El Grao de Valencia*, *El renegado de amor...* En *Los esclavos libres* se añade un elogio un tanto impertinente al duque de Osuna (¿al primer duque de Osuna, virrey de Nápoles entre 1582 y 1586?).

En otras, encontramos como trasfondo acontecimientos de la vida cortesana. Ejemplos consumados de esta variante son dos que giran en torno a la figura del duque de Lerma: *La burgalesa de Lerma* y *Las dos estrellas trocadas y Ramilletes de Madrid*. En la primera, como ya señalé en otra ocasión (Pedraza 2008:88), estamos ante

la combinación de una comedia de enredo, con personajes sin referentes en la historia, y una relación fidedigna (descontados los tópicos encomiásticos) de lo ocurrido en Lerma unos días antes de su redacción.⁷

La segunda, en torno a la doble boda del príncipe de Asturias con Isabel de Borbón, y de Ana de Austria con el delfín de Francia, «perfecciona la interrelación entre intriga cómica y materia noticiara» (Pedraza 2008:91). El protagonista hace el mismo viaje desde Madrid al Bidasoa que realizó la comitiva cortesana, de la que formó parte el propio Lope, en el séquito del duque de Sessa.

Caso similar, pero con matices de mucha importancia, es el de *La octava maravilla*, drama de localización exótica (en la lejana e ignota Bengala, hoy Bangladés) pero de intencionalidad muy próxima a la realidad política madrileña. Las referencias temporales aluden a la primera mitad del reinado de Felipe III (cuando todavía vivía la reina Margarita) y contiene en sus primeras escenas un detenido relato de la construcción del monasterio de San Lorenzo del Escorial (acabado unas décadas antes), a que alude el título. No contento con la exaltación del monumento más

7. Vid. también Wright [2008].

relevante de la España de Felipe II, enumera las instancias políticas de la monarquía, sus consejos y órganos jurisdiccionales y administrativos, y ofrece la retahíla de los nombres insignes de la nobleza. Todo, muy favorable a Lerma y a su yerno, el conde de Lemos, de donde cabe imaginar que no se trata de una ocurrencia desinteresada del dramaturgo (*vid.* Ferrer 2001:15). Más tarde, la acción discurre por los derroteros del enredo amoroso en una suerte de comedia palatina (desligada de la actualidad histórica) que tiene como escenario la corte bengalí.

Otro interesante ejemplo de comedia amatoria, de enredos y equívocos, en que aparece un asunto de extraordinario relieve histórico, es *La villana de Getafe*, cuyo trasfondo son los decretos de expulsión de los moriscos (1609-1610). El joven y apuesto protagonista, hidalgo y cristianoviejo, es acusado de ser morisco por un rival en amores. Márquez Villanueva [1988a] ofreció una lectura trascendente de este enredo, basada en la doble identificación entre el poeta y sus personajes: el galán (Félix del Carpio) y el gracioso (Lope). En un artículo en torno a la expulsión de los moriscos y el teatro (*vid.* Pedraza 2010:10), traté de matizar algunas de sus conclusiones, que, a mi ver, no tienen en cuenta el estatuto de la obra y proyectan sobre el texto dramático datos biográficos del autor nunca probados y convicciones ideológicas difíciles de aquilatar.

Por último, citaré la presencia constante de la actividad militar sobre la vida de los protagonistas de muchas comedias amatorias, algunas de ellas con cuadros e incluso actos que tienen como marco las campañas del imperio. Uno de los ejemplos consumados de esta fusión de referencias bélicas y enredo erótico es *¿De cuándo acá nos vino?* Las escenas de la guerra flamenca dan paso a una fábula de rivalidades amorosas, sin trascendencia política ni histórica, entre una madre y una hija, cuyo estatus familiar no deja de ser una interesante muestra de la complejidad social del momento (*vid.* Gavela 2001, 2008).

Con estos ejemplos cierro lo relativo a los apartados II.III, II.IV y III de la provisional taxonomía que he propuesto, y paso a ocuparme de las primeras secciones, que son, en mi concepto, las de mayor importancia para la cuestión.

TEMAS CONTEMPORÁNEOS: CONCRETAS DETERMINACIONES POLÍTICAS

Cuando repasamos la larga nómina de las comedias del Fénix, encontramos un nutrido grupo cuyas líneas argumentales se inspiran en asuntos del pasado remoto

o escenifican episodios nunca registrados por los anales y las crónicas, pero que se vertebran temáticamente sobre la más estricta actualidad, y se vinculan de forma poco dudosa a trascendentales disposiciones políticas del momento en que se escribieron.

Estas merecerían, antes que cualesquiera otras, el nombre de dramas históricos contemporáneos. Pero generalmente se les niega, porque este marbete acostumbra a reservarse a las piezas que hemos incluido en el apartado II. Al fin, el criterio que sigue vigente es el expuesto por Bances Candamo en su *Teatro de los teatros* (pp. 35-36). El drama histórico se define por su asunto, no por su tema:

Solo diré que el argumento de una comedia historial es un suceso verdadero de una batalla, un sitio, un casamiento, un torneo, un bandido ajusticiado, una competencia, etc.

Los hechos concretos y documentados que se convierten en materia argumental son los que marcan la adscripción genérica.

Sin embargo, si analizamos *La hermosa Ester*, cuyo manuscrito autógrafo está datado el 5 de abril de 1610, podremos concluir que se trata de un drama de historia contemporánea. Su argumento se inspira en el libro veterotestamentario. Menéndez Pelayo (1949:I), con buen criterio, lo incluyó entre las «comedias de asuntos de la Sagrada Escritura». Sin embargo, su tema, como ya apuntó Sicroff [1980:703-704], habría que buscarlo en las tensiones étnicas y religiosas entre los españoles de su tiempo. La obra se escribe en medio de la cascada de decretos que prescriben la expulsión de los moriscos de los distintos reinos y circunscripciones administrativas de la España de los Austrias. Es muy posible que se trate de una pieza de encargo (en la que el poeta puso a contribución todo su arte y buena parte de su corazón).⁸

Estamos, probablemente, ante uno de los muchos intentos desesperados de la comunidad morisca (pero también de la nobleza seriamente perjudicada en su economía por la expulsión) para tratar de evitar lo que ya era inevitable.

No soy muy devoto de las lecturas esotéricas; pero en este caso, todos los datos me llevan a pensar que se dramatiza un hecho histórico estrictamente contemporáneo, con el disfraz de una antiquísima leyenda.

8. Esta hipótesis la señaló, aunque de pasada, Weiner [1986]. Vid. también Pedraza [2001:164-166, 2010:12].

Otras comedias de materia pretérita proyectan su mensaje sobre la inmediata actualidad. En vivo contraste ideológico con las tesis de *La hermosa Ester*, en *El mejor mozo de España* (escrita presumiblemente hacia 1610-1611), encontramos al personaje alegórico de España, que establece un puente entre la conquista de Granada y las determinaciones políticas del 1609-1610:

ESPAÑA. [...] aunque siempre quedaré
con temor del moro fiero,
hasta que reine un tercero
que mi libertad me dé
(*El mejor mozo de España*, p. 612).

TEMAS CONTEMPORÁNEOS: COMPLEJAS CONSTRUCCIONES SOCIALES

Son numerosas las comedias que no presentan una vinculación estricta con hechos puntuales de la actualidad, pero sí se ocupan de las grandes cuestiones contemporáneas.

Calvo [2007:107] ya habló de estas «traspolaciones espaciales y temporales», que cristalizan en las profecías que vaticinan el futuro imperio español desde los más remotos tiempos. El ejemplo que elige es el de *El primer rey de Castilla* (p. 232), donde una gitana augura:

será vuestra España toda,
discurriendo siglos largos,
Nápoles, Milán, Sicilia,
y otros mil reinos cristianos,
la Oriental y Occidental
del Indio...

Es bien sabido que las comedias villanescas (historiales ellas) nos hablan, como era inevitable, de la historia social del siglo XVII (no de la del siglo XIV ni del XV), como se han encargado de mostrar, con más o menos sutileza, Salomon [1965], Maravall [1972] y tantos otros estudiosos de la cuestión.⁹

9. Algunas de las tesis de estas obras, sobre todo las de Maravall, se han convertido en una auténtica falsilla que se aplica, no siempre con la prudencia y el juicio deseables, a cualquier cuestión relacionada con nuestro teatro áureo.

El mejor alcalde, el rey (compuesta en torno a 1620-1623) se desarrolla en los remotísimos tiempos de Alfonso VII, y el poeta parece poner especial empeño (vv. 2406-2410) en documentar al auditorio sobre sus fuentes en la historia preterita:

Y aquí acaba la comedia
de *El mejor alcalde*, historia
que afirma por verdadera
la *Corónica de España*:
la cuarta parte la cuenta.

Sin embargo, es obvio que lo que plantea es un trascendental episodio de la historia contemporánea: la construcción del estado moderno, es decir, del estado absolutista, que aspira a cierta unidad jurisdiccional y se reserva el monopolio de la violencia. Al fin, es un anticipo cordial, emotivo, artístico y, en consecuencia, poco reflexivo, de las doctrinas que unos años más tarde se sustanciarán, de forma sistemática y con mayor rigor y objetividad, en la primera parte del *Leviatán* (1651) de Hobbes.

Lo que el drama de Lope enuncia y anuncia es la más radical transformación histórica ocurrida en el siglo XVII: la nueva concepción del estado, que cobra sentido porque tiene a su cargo proteger la vida, la hacienda y la honra de sus miembros, y no puede consentir desafíos sediciosos, como el que lanza don Tello, fiel a su lógica feudal:

soy quien soy,
y aquí reino en lo que mando,
como el rey en su Castilla...
(*El mejor alcalde, el rey*, vv. 1581-1583).

Es posible, como sugiere Bentley [1981], que la representación sea una «lección de política pragmática» dedicada al joven Felipe IV y a su equipo de gobierno, encabezado por un enérgico y reformador Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, cuyo mandato empezó con severos castigos a personas muy poderosas que, como el infanzón don Tello, creían que podían actuar al margen de la ley.

Algo similar se podría decir de *El villano en su rincón* (escrita hacia 1611; publicada en la *Séptima parte*, 1617), una comedia que se desarrolla en un París

ucrónico, que no podía ser, en las fechas en que se escribió, más que una referencia a la Francia que había puesto en orden Enrique IV, después de las guerras de religión que la asolaron durante el siglo xvi (*vid.* Bataillon 1949, y Serés 2008). Aquí hay también una proclama del estado absolutista, que necesita una economía estable y saneada, real y productiva. No falta la protesta contra lo que hoy llamaríamos una mala, pésima, asignación de los recursos, que lleva a la ruina a cualquier colectividad:

Si no hobieran los señores,
los clérigos y soldados
menester tantos criados,
hubiera más labradores
(*El villano en su rincón*, vv. 2690-2693).

Sin duda, estas piezas y otras muchas, tanto de Lope como de sus discípulos (recuérdense las proclamas, al parecer contra la política fiscal de Olivares, de *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina, escrita probablemente en torno a 1624), encierran auténticos y hondos episodios de la historia contemporánea. Lo mismo ocurre con la multitud de comedias de privanza. Sin embargo, no acostumbran a ser reconocidas como obras de este género, porque las taxonomías, como hemos señalado, han atendido siempre más a los asuntos (a la materia extraliteraria que contribuye a la conformación del argumento) que a los temas y conflictos reales sobre los que reflexionan, aun sin proponérselo, las creaciones dramáticas.

Y no le falta razón a la crítica para proceder así, porque si atendemos a los temas, no hay drama alguno, cómico o trágico, que no se ocupe esencial y primordialmente de «episodios de historia contemporánea». Sería absurda una representación que tratara de cuestiones ajenas a los intereses y circunstancias de sus espectadores. Ese disparate estético y moral solo puede darse en el ámbito académico o en la torre de marfil de la experimentación del antiteatro; no cabe en el teatro real, es decir, el que aspira a comunicarse con el público. Sobre la literatura dramática gravita, más que sobre ningún otro género, el *hic et nunc* del que hablaba obsesivamente el maestro Ruiz Ramón (*vid.* 2004, entre otros escritos).

TEMAS CONTEMPORÁNEOS, ASUNTOS PRETÉRITOS: PROMOCIÓN PERSONAL Y FAMILIAR

Otro ejemplo de la proyección, inmediata y precisa, de los episodios del pasado sobre la actualidad lo tenemos en los dramas genealógicos. Sin esa dimensión contemporánea, carecerían de sentido: nunca se habrían encargado y nunca se habrían escrito.

El número de las piezas en las que podemos ver el designio de la promoción personal y familiar (en el antiguo régimen el individuo solo cobra sentido como parte de un entramado de deudos y parientes) es muy elevado. Y posiblemente lo será más a medida que vayamos analizando con mayor detalle cada obra.

El asunto de estas comedias es inevitablemente histórico. Con frecuencia, el poeta se remonta a la Edad Media, periodo en que se fundan y cimentan (en la realidad documentada o en el mito) las grandes casas nobiliarias europeas. Aunque la materia argumental sea pretérita, su tema cae de lleno en los territorios de la historia contemporánea.

No insistiré sobre la cuestión, porque Ferrer [1998, 2001, 2008, 2012] la ha analizado con más conocimiento de causa y más amplias referencias documentales.

ASUNTOS Y ARGUMENTOS CONTEMPORÁNEOS: ENCARGOS PARA
LA PROMOCIÓN PERSONAL Y LA PROPAGANDA POLÍTICA

Permítaseme, en cambio, que ponga el acento en un puñado de obras cuya contemporaneidad se da por partida doble: en el tema y en el asunto. Episodios de la historia próxima que se recrean para influir en la política del presente.

Dixon [1993] señaló cómo *Arauco domado*, además de escenificar hechos documentados que corresponden a los años 1557-1559, parece tener como objetivo promover, en el momento de composición del drama (h. 1615), la figura del hijo y homónimo del conquistador de Chile, don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, que aspiraba a conseguir el favor de la corona.¹⁰

En 1997 propuse la hipótesis de que *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* fue un encargo de don Felipe de África (Muley

10. Ahora se suman a estos análisis dos comunicaciones y una ponencia presentadas al congreso *Lope y la historia*: Faúndez y Simson e Iglesias-Zoido [2012] respectivamente.

Xeque en la escena; Muhammad al-Mutawakkil en el mundo árabe) como carta de presentación en la sociedad cristiana. Para ello, Lope recurre a dos episodios contemporáneos separados por catorce o quince años: la batalla de Alcazarquivir (4 de agosto de 1578) y la conversión, el bautizo y la concesión de la cruz de Santiago (¡sí, sí, de Santiago Matamoros!) al prócer marroquí, huésped y rehén de Felipe II.

La fusión de los dos episodios, con ese hiato «antidramático» de tres lustros, llevó a Menéndez Pelayo [1949:VI, 169] a «sospechar que [Lope] fundió en una dos obras diversas». No creo que sea así: como las comedias de santos, las genealógicas exigen esa distribución temporal que abarca diversos momentos de la vida del protagonista.¹¹

Otra concurrencia de la doble contemporaneidad (del asunto y del tema) la encontramos en dos comedias de hazañas bélicas: *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* y *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (vid. Ferrer 2008, 2012). En ambos casos, la redacción parece estrictamente contemporánea de los hechos representados: 1604 y 1622. Sin duda, el poeta, ligado por lazos clientelares y de mecenazgo a las familias de los protagonistas, busca ensalzar estas victorias de escasa relevancia política y estratégica (en el caso del segundo marqués de Santa Cruz, no pasa de una correría destructiva sin interés militar ni económico).

Con la comedia celebrativa del triunfo de las tropas imperiales y españolas en Fleurus el 29 de agosto de 1622, Lope alentaba, sin duda, la esperanza de ayudar eficazmente a su señor, don Luis Fernández de Córdoba, hermano del general victorioso. En gran medida, este auxilio poético intentaba paliar la nefasta política de relaciones que el VI duque de Sessa mantuvo toda su vida con los sucesivos gobiernos de la monarquía: primero con Lerma y, más tarde, con Olivares. Una señal indubitable de las preocupaciones del dramaturgo por las torpezas políticas de su señor la tenemos en una carta (*Epistolario*, IV, p. 143), posterior a la comedia (datada entre interrogación en enero-febrero de 1630), en la que le previene de los perjuicios que su actitud está causando a la carrera militar de su hermano:

Plega a Dios que no haya perdido algo el señor don Gonzalo por no haberse rendido vuestra excelencia, que me parece que dice: ¿quien le mete en esto a este hombre?

11. En los últimos tiempos ha crecido considerablemente la bibliografía sobre esta obra olvidada hasta hace unos años. Vid. García Valdés [1997], Pedraza [1997], Romanos [1999, 2001], Naldini [2005], Swislocki [2005], Usandizaga [2007] y Pontón [2012].

También formaría parte de esta serie *El Brasil restituido* (1625), que, según múltiples indicios, fue un encargo gubernamental para celebrar la recuperación de Bahía, que había caído en manos de los holandeses. Al parecer, formó parte de una campaña meditada, consciente y muy bien planificada (al menos, en lo que respecta a los artistas elegidos para contribuir con sus obras). Rara vez (quizá ninguna) una operación de este tipo ha contado con la participación de tres grandes genios del arte universal: un veterano, Lope, y dos jovencísimos maestros: Calderón (con *El sitio de Bredá*) y Velázquez (que pintó un retrato ecuestre del rey, hoy perdido, y otro del Conde-Duque, conservado en la Hispanic Society of America, que se exhibieron, entre un justificado entusiasmo, en la calle Mayor de Madrid). Se podrán poner en entredicho las medidas políticas del gobierno de Olivares y se le echarán en cara las contradicciones en que incurre, pero poca discusión cabe sobre su certero criterio artístico.¹²

ASUNTOS CONTEMPORÁNEOS: COMEDIAS MILITARES

Junto a estas comedias escritas bajo comanda, hay muchas otras de asunto contemporáneo cuya redacción parece más desinteresada o, mejor dicho, en las que suponemos que la única recompensa que cabía obtener, al menos de manera inmediata, era el pago del autor de comedias. Se caracterizan por un predominio claro de la acción dramática, sin las largas relaciones genealógicas y otros elementos retardatarios propios de las piezas de encargo.¹³

A esta especie pertenecen comedias como *La santa liga* o las que se inspiran en la materia flamenca: *Los españoles en Flandes*, *El asalto de Maastricht por el príncipe de Parma*, *Pobreza no es vileza...*, a las que cabría añadir algunas otras de

12. *El Brasil...* es una de las piezas más asiduamente tratadas por la bibliografía académica. Vid. Martínez Torrón [1978-1980, 1981], Calvo [2002], Peres [2003] y Usandizaga [2010b].

13. Guillem Usandizaga [2010a] parece compartir esta opinión, a juzgar por las palabras que estampa en su tesis, y que yo desconocía al redactar las mías: «Lope también escribe comedias de historia contemporánea sin que nos conste que recibiera ningún encargo o que pretendiera ofrecer un servicio particular a una familia o a la corte». Sin embargo, estas conclusiones, aunque poligenéticas (cada cual ha llegado a ellas por su cuenta, lo que parece avalar su acierto), quizá haya que ponerlas en entredicho o, al menos, matizarlas, en función de los comentarios y análisis de Bernardo José García García en su ponencia del congreso *Lope y la historia*. Por ejemplo, las dos comedias protagonizadas por Alejandro Farnesio, príncipe de Parma, podrían tener la intención de halagar a su heredero y homónimo, que en los años en que se compusieron y estrenaron, intentaba conseguir favores de la corte española. No cabe excluir que, aunque la redacción no respondiera a un encargo directo, Lope quisiera apoyar desde la escena las pretensiones del prócer.

atribución dudosa (*El aldegüela*) y algo más que dudosa (*Don Juan de Austria en Flandes*, reasignada a fray Alonso Remón).¹⁴

En todas ellas, como también ocurre en los encargos directos, tenemos una buena muestra de los diversos planos que conforman este tipo de espectáculo popular (el teatro en tiempos de Lope, el cine norteamericano en nuestros días): una trama sentimental, una acción viva y dinámica (basada «en hechos reales») y la afirmación de las convicciones mayoritarias del auditorio (casi siempre marcadas por un elemental y poco racional orgullo patrio).

Mucho se ha escrito, casi siempre en tono censorio, sobre las ingenuas proclamas que los críticos llaman nacionalistas, en un momento en que el concepto de nacionalismo no existía, y las hipotéticas manifestaciones de esta tendencia diferían mucho de las que impusieron el liberalismo político y el romanticismo artístico.

Naturalmente, el teatro popular y masivo nunca atenta frontalmente contra los sentimientos colectivos. Ni quiere (porque el poeta participa, en cierta medida, de los valores compartidos por su público), ni puede (porque existen mecanismos de control para impedirlo), ni debe (porque trata de crear un espectáculo de comunión estética, de identificación emotiva con las vicisitudes de los protagonistas, y eso sería imposible sin una conexión simpática con el auditorio).

Sentados estos principios, es obvio que el texto dramático, particularmente cuando sale de manos de genios como Lope, Calderón o Tirso, tiene un grado de complejidad, unas inevitables ambigüedades (consciente o inconscientemente buscadas) que nos permiten lecturas muy diversas.

Por eso, estoy convencido de que la aplicación mecánica de criterios políticos y sociales de nuestros tiempos a estas obras ayuda poco a entrever su entraña dramática y a desvelar su interés estético. Esta convicción crítica rechaza tanto a los que creen percibir en todos y cada uno de los dramas áureos, en todas y cada una de sus situaciones, una suerte de alegatos liberales y democráticos, como a los

14. Hoy disponemos de abundante bibliografía sobre las comedias de las guerras de Flandes. Probablemente, la más comentada ha sido *El asalto de Maastricht*, sobre todo a raíz de su puesta en escena por el Teatro Corsario, dirigido por Fernando Urdiales. *Vid.*, entre otros estudios, los de Vosters [1963], Hendriks [1980], Kirschner [1993, 2002], Di Pastena [2001], Whicker [2002], Checa [2010] y Serrano Agulló [2012]. Existen interesantes estudios de conjunto, como los de Gómez-Centurión [1999] y Sanz Camañes [2004], y la colectánea preparada por Barsacq y García García [2005], con las interesantes notas de Doménech [2005]. También dedicó amplios capítulos a estas piezas Loftis [1987]. Aunque no analiza independientemente cada una de las comedias que nos interesan, no podemos dejar de acudir al tratado de García Hernán [2006], que ilustra y avala sus tesis con la constante cita de parlamentos dramáticos.

que interpretan cuanto ocurre en escena como una manifestación de la soterrada política de imposición de un perverso sistema monárquico-señorial. La realidad y la escena —me parece— son más poliédricas, ambiguas y contradictorias. Por el mismo precio, un historiador de las mentalidades y las ideas políticas podría haber concluido que Lope, como hombre de su tiempo (aunque menos dependiente y servil, por ejemplo, que su imitador Pierre Corneille), apuesta decididamente por la construcción del estado moderno, como ya he apuntado al comentar alguna de sus obras. Es algo parecido a lo que concluyó Maravall, aunque no exactamente lo mismo. Sin duda, suena bastante mejor, y no impone al lector la reticencia y la suspicacia como método crítico.

EL SALUDABLE EJEMPLO DE LA CRÍTICA SHAKESPEARIANA

Mucho más razonable y fértil me parece la actitud de los comentaristas del teatro isabelino. Si, por ejemplo, tomamos el celebrado libro de John Wain [1967:39] *El mundo vivo de Shakespeare*, significativamente subtulado *Guía para el espectador*, encontraremos la afirmación, poco discutible, de que

la creencia oficial de Shakespeare con respecto a la política inglesa era la teoría del Derecho divino de los reyes. Esta teoría sostenía que puesto que la Iglesia y el Estado estaban ligados entre sí y la ceremonia de la coronación era un sacramento, a un rey ungido no se podía hacer frente sin cometer pecado mortal.

Aunque participan de los mismos principios, los dramaturgos españoles nunca llegan a esos extremos de confundir lo temporal y lo eterno.

Tras unos párrafos dedicados a avalar su tesis sobre las creencias políticas de Shakespeare, Wain propone que, por encima de las definiciones, leamos los textos dramáticos en su contradictoria ambigüedad. Shakespeare tiene como doctrina oficial la teoría del derecho divino y, presumiblemente, ni se le ocurría la posibilidad de cuestionarla; pero como dramaturgo —afirma Wain [1967:41]—, «nadie la ha atacado con una ironía más fiera». Y desgrana algunas de las situaciones dramáticas en que estas convicciones hacen aguas; aunque no deja de admirar, de buena fe, que la última obra de la serie, *Enrique V*, constituya «un trompetazo patriótico», y aplaude que su protagonista disponga de «un fuerte brazo y una afilada

espada para conquistar valiosos territorios en Francia, más un hermoso perfil para cautivar el corazón de la princesa francesa...» (Wain 1967:43-44). ¡Vaya por Dios! El crítico no se ensaña con la absurda guerra imperialista del rey inglés y ve con buenos ojos que tanta ignominia histórica acabe como un cuento de hadas. Parece empeñado en entender las reacciones emotivas de los espectadores de El Globo.

A menudo, en los estudios sobre las comedias de historia contemporánea de Lope, se echa en falta esta actitud comprensiva y simpática, que no olvida los supuestos morales, sociales y políticos de un hombre del siglo XVII, pero sabe distinguir entre las doctrinas imperantes y las complejas reacciones afectivas de los personajes y del auditorio que se identificaba con ellos.

EL CASO DE *LOS ESPAÑOLES EN FLANDES*

Para evitar prolijidades, dado que hay tópicos que se repiten en muchas de las comedias de hazañas bélicas de Lope, centraré mi atención en una que considero muy representativa del género (en sus fortalezas y en sus debilidades, como dicen ahora los trileros que imparten doctrina sobre la gobernanza universal): *Los españoles en Flandes*.¹⁵

Aquí encontramos una constante exaltación de España y del inmenso imperio que había logrado construir. En boca de don Juan de Austria aparece este orgullo, en versos que, a pesar de ser de Lope, dejan algo que desear:

DON JUAN	Por la tierra de Felipe, por tierras y mar profundo, una vuelta se da al mundo sin que de otra participe (<i>Los españoles en Flandes</i> , vv. 1430-1433).
----------	--

15. Sobre esta comedia contamos con los artículos de Hollingsworth [1974] y Márquez Villanueva [1988b], la introducción de Sauter [1997] a su edición (aunque a ratos parece la «tesis de Nancy» en sus rebuscas etimológicas) y, de forma más difusa, el trabajo pionero sobre la materia flamenca de Gossart [1914]. Aunque extienden su atención a otras obras, son del mayor interés el artículo de Di Pastena [2001], el amplio estudio comparativo de Loftis [1987], los de Rodríguez Pérez [2005, 2008] y el ya citado de Gómez-Centurión [1999], amén del detenido análisis de Usandizaga [2010a].

No faltan las protestas por la excesiva magnanimidad con que los poderes de la monarquía tratan a los sediciosos y rebeldes, y por la buena fe con que cumple unos pactos que sus enemigos traicionan. Su protagonista, el alférez vizcaíno Martín Chavarría (debidamente euscaldunizado: Etxeberria), manifiesta su malestar:

Échanos el rey de Flandes
y deja un pobre cordero [don Juan de Austria]
junto al lobo carnicero
y otros peligros tan grandes
(*Los españoles en Flandes*, vv. 334-337).

El otro es siempre, según tendremos ocasión de comprobar, un «lobo carnicero», en tiempos en que los lobos no gozaban de la aureola beatífica que les han proporcionado los modernos reportajes televisivos sobre el mundo salvaje y natural.

Desde su perspectiva, no le falta razón a Chavarría. La política pacificadora, que incluía los acuerdos por los que se retiraron los tercios, fracasó casi de inmediato. Don Juan de Austria se hizo fuerte en Namours, y allí vino a auxiliarle el que iba a ser su sucesor como gobernador de los Países Bajos: Alejandro Farnesio. Hay, en efecto, un «martilleo sobre la necesidad de la vuelta de las tropas», como ha señalado Usandizaga [2010a]. Es muy posible, como apuntó Gómez-Centurión, que esta actitud respondiera a un estado de ánimo de la opinión pública española en torno a la política de la monarquía en Flandes.

Como ocurre siempre en Lope, junto a las soflamas compartidas por su público, se oye la voz de los otros. Los malos no tienen razón, pero tienen razones, y estas no faltan en la comedia. Ariscote (es decir, Felipe de Croÿ, duque de Aerschot) expresa su irritada reacción ante la vuelta del ejército:

Ya vuelven los españoles,
los que haciendo tantos robos,
son de nuestra sangre lobos,
de nuestra plata crisoles
(*Los españoles en Flandes*, vv. 234-237).

La perspectiva ha cambiado, y ahora los «lobos sanguinarios» son los españoles. Evidentemente, estas palabras, como subraya Usandizaga [2010a], «contribuyen

en realidad a sancionar, dada su condición de traidores, la bondad» de la medida adoptada. Pero conviene reparar en que los traidores no hablan a humo de pajas (y el público lo sabe): denuncian las calamidades que traen los ejércitos a los territorios en que operan. Lope no presenta limpias operaciones quirúrgicas como las que pudimos ver en la televisión con ocasión de la guerra de Iraq. Como admite Usandizaga [2010a:cap. 6],

Los españoles... cuenta, al lado de pasajes en los que los soldados de don Juan dan rienda suelta a su agresividad, con otros en que tanto estos como los rebeldes muestran la conciencia del sufrimiento que en su respectivo campo ha causado la larga guerra.

Contra lo que propone Loftis [1987:38-53], desde perspectivas que creo no existían en el siglo XVII, estas comedias de hazañas bélicas no son una crítica directa y consciente a los enormes gastos y a las terribles tragedias provocados por las guerras flamencas. Coincido con Usandizaga en que Lope y su público estaban convencidos de las razones que respaldaban la vuelta del ejército.

Pero no es eso lo peculiar de estas piezas. Lo sorprendente es la crudeza con que se presentan en escena los horrores de la guerra y se califica de «lobos» a los soldados propios, al tiempo que se defiende en teoría la legitimidad de la intervención bélica. Sin duda, estos pasajes

lejos de alterar el mensaje belicista de la obra, no hacen sino mostrar la calidad dramática de Lope, capaz de ponerse en la piel de sus personajes, por opuestos que estos le sean a él y a su público, capaz, en fin, de abordar un conflicto desde distintos ángulos para representarlo mejor (Usandizaga 2010a:cap. 6).

En efecto, Lope tiene el firme designio de no esquematizar de forma maniquea la realidad y pone un decidido empeño en mostrar sus variados y contrastados perfiles.

Los hechos históricos se enmarcan dentro de una acción dramática protagonizada, como señaló Nagy [1981], por tipos apicarados, por una soldadesca bohemia y contradictoria en sus reacciones y actitudes ante la vida. La retórica del honor se enfrenta a las tropelías, trapisondas e irregularidades morales con que sobreviven en medio del caos de la guerra, la recluta y los armisticios sucesivos. El arranque cómico

(es decir, enraizado en la vida cotidiana, con personajes medios y bajos) gira en torno a un tema de entremés: el robo de la capa de Chavarría. El vizcaíno, irritado, llega a la conclusión lógica de que sus compatriotas no son todos trigo limpio:

Son de España y son honrados,
mas mi capa no aparece
(*Los españoles en Flandes*, vv. 309-310).

Cuestiones domésticas son también las que mueven a los soldados a desear la vuelta a Flandes. Allí han vivido buena parte de su vida, allí han formado sus familias:

HEREDIA	¿Quién duda que por patria le tenemos más propia que la misma en que nacimos? Sangre nos debe, y prendas le debemos: aquí, sin barba, cual sabéis, venimos los más de España, y en su guerra fiera, las canas vemos cual el bozo vimos. [...]
PEREA	Muchos, a quien su misma estrella inclina, se casaron en ti, e hijos tuvieron, si Venus mira a Marte con faz trina... (<i>Los españoles en Flandes</i> , vv. 751-756 y 769-771).

La guerra que se ha desatado es civil y familiar. En la misma casa conviven los partidarios de la unidad y los secesionistas. Lope, como apuntó Rodríguez Pérez [2005:102], esquematiza las tensiones en dos tipos antagónicos: mujeres flamencas, enamoradas de lo español, y varones iracundos y llenos de odio.

En *Los españoles en Flandes* representa hiperbólicamente esta situación en dos hermanos: Adolfo («un rebelde villano, / que no tiene a España amor», vv. 1212-1213) y Rosela, enamorada, sin que se sepa por qué ni por qué no, de don Juan de Austria y de todo lo español. En su boca (vv. 1196-1197) hay un soneto de exaltación patria:

El nombre de español, ¡qué dulce suena!
¡Qué briosa nación es la española!

A pesar de este entusiasmo exaltador, la acción dramática y sus agonistas nos podrían llevar al sarcástico comentario que, siglos más tarde, puso Valle-Inclán en boca del ciego rencoroso que discute con el usurero Peredita en *Tirano Banderas* (p. 126):

—España podrá valer mucho, pero las muestras que acá nos remite son bien chingadas.

Buena parte de los soldados de *Los españoles en Flandes* no responde a la imagen ideal que describe Solenni [1929], citado por Rodríguez [2005:100]:

Lope's ideal Spaniard is well-dressed, good-mannered, polished, gallant and courteous. He is brave, loyal to his king and religion...

Algunos hay de esos, pero abundan los que constituyen una muestra «bien chingada»: tahúres, tramposos, rateros, prepotentes, abusivos, malencarados y cobardes, cuando no salteadores de caminos y violadores,¹⁶ como Salvado, el «maltrapillo» que roba a Rosela y trata de intimidar a Durán.

Para que no haya duda sobre la progenie de esta ralea, Lope recrea el conocido episodio del relato matriz de la picaresca. En un reparto en que trampean todos los participantes, el indigno Salvado concluye:

Parezco el ciego
con Lazarillo de Tormes
(*Los españoles en Flandes*, vv. 2878-2879).

Al fracasar su intento de arrebatarse a Durán las ganancias (quién sabe si ilegítimas) en el juego de naipes, sus compañeros de armas, como indecentes soplones, revelan a Martín Chavarría que su amigo le ha puesto los cuernos con Marcela, la amante que le confió al partir para Flandes.

No son estos personajillos hombres de honor, sino miserables trapisondistas. El propio Chavarría tiene mucho de grotesco. Empeñado en salvar a Durán de las manos de los rebeldes, cuando los espectadores, que gozan de la superioridad

16. Sobre todo si aceptamos el valor simbólico del robo del pan, como propone Márquez Villanueva [1988b].

informativa, saben que ha traicionado su confianza, es una suerte de disparatado y grotesco Falstaff, que une la fanfarronería a un valor desgarrado e irreflexivo. Finalmente, resulta ser cornudo por partida doble, porque don Juan de Austria le endosa en las últimas escenas a Rosela, que, en el férreo sistema estamental que rige los conciertos matrimoniales, es «para dama muy grande, / y para mujer, pequeña» (*Los españoles en Flandes*, vv. 2227-2228); pero muy adecuada para «premiar» la fidelidad y el arrojo de Chavarría, al que se compensa de tanta carga con la cruz de Santiago.¹⁷

Este retrato, presidido por la desnudez, el hambre, la prostitución, el juego, el robo y otros delitos, ofrece ciertamente una imagen antiheroica de los tercios; pero también una silueta compleja, pues junto a la degradación moral, encontramos un arrojo temerario y un berroqueño sentimiento de la amistad a prueba de bomba (en el sentido literal de la expresión).

Comedia ágil, de una elemental pero eficaz intriga, salpicada por situaciones esperpénticas, *Los españoles en Flandes* es una cumplida muestra de las virtudes estéticas y las limitaciones ideológicas de las comedias de hazañas bélicas, que no son ni pura acción (asaltos, batallas, metralla granizada sobre el campo), ni agrio o hilarante aguafuerte picaresco, ni mera exaltación de las quimeras imperiales, sino un *totum revolutum* cuyo objetivo era no dejar con disgusto al auditorio.

EN CONCLUSIÓN

El repaso, forzosamente sintético, de las comedias de historia contemporánea parece confirmar algunas de las hipótesis que anunciaba al empezar el artículo:

1. El inusual interés de los poetas, los autores y el público español por los dramas de asuntos y temas relativos a la historia política y social de su tiempo.

17. Quizá, visto desde la perspectiva que propongo, a la conclusión de Nagy [1981:775] habría que ponerle un acento irónico (como a la «cumbre de toda buena fortuna» en el *Lazarillo*): «Lope solo utiliza los harapos de la picaresca castrense, juega con ellos —y con nosotros— y por fin promete imponerles el hábito de Santiago». Para una visión más positiva y grata de Chavarría, podemos acudir a Ferrer-Chivite [1996:72-73]. El paralelismo, y el contraste, entre la soldadesca del *Enrique IV* shakespeariano y la de *Los españoles en Flandes* no habían pasado inadvertidos a la crítica anglosajona (*vid.* Loftis 1987:46, que remite a Jorgensen 1956:120, 123, y a Salinger 1974:255).

2. La multiplicidad de las incitaciones en la gestación de este tipo de comedias y la variedad de sus resultados, que nos permiten establecer tres apartados:
 - Comedias sobre temas de la vida social del momento.
 - Comedias de asuntos, argumentos y personajes contemporáneos.
 - Comedias con episodios accidentales inspirados en la historia contemporánea.
3. Que no siempre son creaciones espontáneas: los encargos directos o indirectos pesan considerablemente en la vida teatral.
4. Que se trata de dramas complejos, con distintos niveles y con imágenes contradictorias de una misma realidad, cuyo fin no es otro que entretener y contentar al público heteróclito de los corrales.

LAS COMEDIAS CITADAS Y SUS CIRCUNSTANCIAS

TÍTULO	CRONOLOGÍA DE LOS HECHOS	FECHA DE REDACCIÓN	PRIMEROS TESTIMONIOS
--------	-----------------------------	-----------------------	----------------------

I.I. Temas contemporáneos: concretas determinaciones políticas

<i>La hermosa Ester</i>	s. V-IV a. C.	1610	Autógrafo, 1610; <i>Parte XV</i> , 1621
<i>El mejor mozo de España</i>	h. 1468	h. 1610-1611	<i>Parte XX</i> , 1625

I.II. Temas contemporáneos: complejas construcciones sociales

<i>El primer rey de Castilla</i>	s. X-XI	a. 1604	<i>Parte XVII</i> , 1621
<i>El mejor alcalde, el rey</i>	s. XII	h. 1620-1623	<i>Parte XXI</i> , 1625
<i>El villano en su rincón</i>	¿s. XVII?	1611	<i>Parte VII</i> , 1617

II.I. Encargos para la promoción personal y la propaganda política

<i>Arauco domado</i>	1557-1559	Probabl. 1615	<i>Parte XX</i> , 1625
<i>La tragedia del rey don Sebastián</i>	1578-1593	1593-1603	<i>Parte XI</i> , 1619

<i>La nueva victoria del marqués de Santa Cruz</i>	1604	1604	<i>Parte XXV,</i> Zaragoza, 1647
<i>La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba</i>	1622	1622	Autógrafo, 1622; <i>La vega del Parnaso</i> , 1637
<i>El Brasil restituido</i>	1625	1625	Autógrafo, 1625

II.II. Comedias de hazañas bélicas

<i>La Santa Liga</i>	1571	1595-1603	<i>Parte XV</i> , 1621
<i>Los españoles en Flandes</i>	1578	1597-1606	<i>Parte XIII</i> , 1620
<i>El asalto de Mástrique por el príncipe de Parma</i>	1579	Probabl. 1600-1606	<i>Parte IV</i> , 1614
<i>Pobreza no es vileza</i>	1595	Probabl. 1620-1622	<i>Parte XX</i> , 1625
<i>El aldegüela y el gran prior</i> (atribuida)	1572	1612-1614	Ms., 1623; <i>Escogidas XLII</i> , 1676
<i>Don Juan de Austria en Flandes</i> (atribuida a Alonso Remón)	h. 1577	a. 1603	Ms. Parma, 1606

II.III. Comedias de historia extranjera

<i>El gran duque de Moscovia y emperador perseguido</i>	1603-1606	¿1606?	<i>Parte VII</i> , 1617
<i>El prodigioso príncipe transilvano</i> (atribuida)	1595	1595-1601	Ms. de Palacio (s. XVII); <i>Ocho comedias</i> , s. f.

II.IV. Vidas de santos y comedias de aparecidos

<i>La niñez del padre Rojas</i>	h. 1560	1625	Autógrafo, 1625
<i>El rústico del cielo</i>	h. 1599	1599	<i>Parte XVII</i> 1623
<i>El marqués de las Navas</i>	a. 1618	1624	Autógrafo, 1624; <i>Parte XXII</i> , Zaragoza, 1630

III. Con episodios accidentales de historia contemporánea

<i>El Grao de Valencia</i>	h. 1590	a. 1595	Ms. Palacio Real (s. xvii)
<i>El Argel fingido y renegado de amor</i>	h. 1599	1599	<i>Parte VIII</i> , 1617
<i>Los esclavos libres</i>	¿1582-1586?	h. 1600	<i>Parte XIII</i> , 1620
<i>La burgalesa de Lerma</i>	1613	1613	Manuscrito, 1613
<i>Las dos estrellas trocadas y Ramilletes de Madrid</i>	1615	1615	<i>Parte XI</i> , 1618
<i>La octava maravilla</i>	¿h. 1609?	1609	<i>Parte X</i> , 1618
<i>La villana de Getafe</i>	1609-1610	1610-1614	<i>Parte XIV</i> , 1620
<i>¿De cuándo acá nos vino?</i>	1607-1614	1612-1614	Autógrafo parcial; <i>Parte XXIV</i> , Zaragoza, 1633

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGONE TERNI, Elisa, *Studio sulle «comedias de santos» di Lope de Vega*, Casa Editrice d'Anna, Mesina-Florescia, 1971.
- ARELLANO, Ignacio y Marc VITSE, eds., *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. Volumen II: el sabio y el santo*, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2007.
- BATAILLON, Marcel, «*El villano en su rincón*», *Bulletin Hispanique*, LI (1949), pp. 5-38.
- BANCES CANDAMO, Francisco A. de, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, Tamesis Books, Londres, 1970.
- BARSACQ, Alain y Bernardo J. GARCÍA GARCÍA, eds., *Hazañas bélicas y leyenda negra (Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos. Hauts faits de guerre et légende noir. Scénarios entre l'Espagne et les Pays-Bas). Colloque international, Béthune, 2004*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2005.
- BENTLEY, Bernard P.E., «*El mejor alcalde, el rey* y la responsabilidad política», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. I congreso internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 415-424.
- CALVO, Florencia, «El espacio del otro en *El Brasil restituído*: una comedia de Lope de Vega de tema americano», *Assaig de teatre*, XXV (2002), pp. 63-72.
- CALVO, Florencia, *Los itinerarios del imperio. La dramatización de la historia en el Barroco español*, EUDEBA, Buenos Aires, 2007.
- CAMPANELLA, Tommaso, *Poetica*, en *Opere literarie*, ed. L. Bolzoni, UTET, Turín, 1977.
- CARLOS VARONA, María Cruz de, «*La niñez del padre Rojas* de Lope de Vega. Teatro hagiográfico y representación visual en el Siglo de Oro», en *La comedia de santos. Coloquio internacional. Almagro, 2006*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y A. García González, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2008, pp. 179-199.
- CHECA, Jorge, «*El asalto de Mastrique*: Lope de Vega y la *communitas* militar», *Nueva revista de filología hispánica*, LVIII (2010), pp. 583-617.
- CHIABÒ, Myriam y Federico DOGLIO, eds., *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento. XXIX Convegno internazionale. Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale. Roma, 2005*, Torre D'Orfeo Editrice, Roma, 2006.
- DI PASTENA, Enrico, «Historia y poesía en *El asalto de Mastrique por el príncipe de*

- Parma*», *Anuario Lope de Vega*, VII (2001), pp. 25-39.
- DIXON, Victor, «Lope de Vega, Chile and a propaganda campaign», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX (1993), pp. 79-95.
- DOMÉNECH, Fernando, «*El asalto de Mástrique por el príncipe de Parma* de Lope de Vega (fragmentos de un artículo)», en *Hazañas bélicas y leyenda negra (Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos. Hauts faits de guerre et légende noir. Scénarios entre l'Espagne et les Pays-Bas). Colloque international, Béthune, 2004*, eds. A. Barsacq y B.J. García García, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2005, pp. 123-127.
- FAÚNDEZ, Rodrigo, «“Humanas y divinas letras”: la historia de la conquista de Arauco de Lope de Vega», comunicación presentada en el congreso *Lope y la historia* (Barcelona, 2012).
- FERRER-CHIVITE, Manuel, «Los vizcaínos de Lope», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 65-76.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, ed. J.M. Díez Borque, *Cuadernos de teatro clásico*, X (1998), pp. 215-231.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, eds. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 13-51.
- FERRER VALLS, Teresa, «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa», en *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, eds. A. Egido y J.E. Laplana, Diputación de Huesca / Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2008, pp. 113-134.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la creación de héroes contemporáneos. *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 113-134.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo, «La guerra de Flandes en la dramaturgia de Lope. Historias de soldados y reveses de fortuna a escena», ponencia presentada en el congreso *Lope y la historia* (Barcelona, 2012).
- GARCÍA HERNÁN, David, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Sílex, Madrid, 2006.

- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, «Historia y literatura: la batalla de Oued El-Makhazin», en *El siglo XVII hispanomarroquí*, ed. M. Salhi, Universidad Mohammed V, Rabat, 1997, pp. 77-89.
- GAVELA, Delia, «Lope de Vega al servicio de su tiempo y su teatro: algunas pinceladas históricas en *De cuándo acá nos vino*», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, eds. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Universidad de Granada, 2001, pp. 227-240.
- GAVELA, Delia, «Introducción, edición y notas», en Lope de Vega, *¿De cuándo acá nos vino?*, Reichenberger, Kassel, 2008.
- GIACONE, Franco y Claudio FABRIZIO, «*Le sac de Cabrières* ovvero la tragedia dei valdesi di Provenza», en *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento. XXIX Convegno internazionale. Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale. Roma, 2005*, eds. M. Chiabò y F. Doglio, Torre D'Orfeo Editrice, Roma, 2006, pp. 169-182.
- GIAFFREDA, Christian, «Introducción, edición y notas», en Lope de Vega, *Corona trágica*, Alinea, Florencia, 2009.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos, «El conflicto de los Países Bajos en tiempos de Felipe II en el teatro de Lope de Vega», en *Felipe II y su tiempo. V reunión científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, eds. J.L. Pereira y J.M. González Beltrán, Universidad de Cádiz / Asociación Española de Historia Moderna, Cádiz, 1999, vol. II, pp. 31-42.
- GONZÁLEZ DE SALAS, José Antonio, *Nueva idea de la tragedia antigua*, Francisco Martínez, Madrid, 1633.
- GOSSART, Ernest, *Les espagnols en Flandre. Histoire et poésie*, Lamertin, Bruselas, 1914.
- HENDRIKS, Victorinus, «Algunos apuntes sobre la historicidad de *El asalto de Mástrique por el príncipe de Parma* de Lope de Vega», en *Actas del IV congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. A.M. Gordon y E. Rugg, University of Toronto, Toronto, 1980, pp. 376-380.
- HOLLINGSWORTH, C., «The source of Lope de Vega's *Los españoles en Flandes*», *Hispanic Review*, XLII (1974), pp. 279-292.
- IGLESIAS-ZOIDO, Juan Carlos, «Lope y la arenga militar», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 114-145.
- JORGENSEN, Paul A., *Shakespeare's military world*, University of California Press, Berkeley / Los Ángeles, 1956.

- KIRSCHNER, Teresa J., «Función estructural del montaje escénico en *El asalto de Matrique*», *Bulletin of the Comediantes*, XLV (1993), pp. 245-254.
- KIRSCHNER, Teresa J., «El discurso bélico en *El asalto de Matrique* y *El sitio de Bredá*», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. I. Arellano, Reichenberger, Kassel, 2002, vol. II, pp. 269-281.
- LOFTIS, John, *Renaissance drama in England and Spain. Topical allusion and history plays*, Princeton University Press, Princeton, 1987.
- LUCAS-FIORATO, Corinne, «Jeux de miroirs entre Bude et Venise dans la *Tragedia de Barbaro*», *Discours littéraires et pratiques politiques*, ed. A.Ch. Fiorato, *Cahiers de la Renaissance italienne*, I (1987), pp. 61-88.
- LUCAS-FIORATO, Corinne, «Tragédies des hommes de paille. Daniele Barbaro, Vincenzo Giusti, Valerio Fuligni», en *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento. XXIX Convegno internazionale. Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale. Roma, 2005*, eds. M. Chiabò y F. Doglio, Torre D'Orfeo Editrice, Roma, 2006, pp. 79-106.
- MACKENZIE, Anne, «A study in dramatic contrasts: the siege of Antwerp in *A Larum for London* and *El saco de Amberes*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX (1982), pp. 283-300.
- MARAVALL, José Antonio, «El teatro barroco desde la historia social», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972, pp. 19-145. Primera ed.: «Una interpretación histórico-social del teatro barroco», *Cuadernos hispanoamericanos*, CCXXXIV (1969), pp. 74-108.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Lope infamado de morisco: *La villana de Getafe*», en *Lope: vida y valores*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1988a, pp. 293-331.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «*Pan pudendum muliebris* y *Los españoles en Flandes*», en *Hispanic studies in honor of Joseph H. Silverman*, ed. J. Ricapito, Juan de la Cuesta, Newark, 1988b, pp. 247-270.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, «La fuente de *El Brasil restituido* de Lope de Vega», *Segismundo*, XXVII-XXXII (1978-1980), pp. 122-143.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, «Valores informativos en el teatro de Lope de Vega. La fuente de *El Brasil restituido*», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. I congreso internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 151-160.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1949, 6 vols.
- NAGY, Edward, «La picardía castrense en Flandes y su utilización por Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. I congreso internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 765-775.
- NALDINI, Laura, «La conversione di Muley Xequé secondo Lope. Strategia mimetica», en *La maschera e l'altro*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 2005, pp. 258-279.
- PAULSON, Michael G. y Tamara ÁLVAREZ-DETRELL, «Introducción y notas», en Lope de Vega, *Corona trágica. Una edición crítica*, Spanish Literature Publications Company, York (South Carolina), 1982.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Ecos de Alcazarquivir en Lope de Vega: *La tragedia del rey don Sebastián* y la figura de Muley Xequé», en *El siglo XVII hispanomarroquí*, ed. M. Salhi, Universidad Mohammed V, Rabat, 1997, pp. 133-146. Reimpresión: *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, ed. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 591-605.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Los judíos en el teatro del siglo xvii: la comedia y el entre-més», en *Judíos en la literatura española. IX Curso cultural hispanojudío y sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*, eds. I.M. Hassán y R. Izquierdo Benito, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001, pp. 153-211.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «La comedia española y la materia flamenca. Algunas notas» («La comédie espagnole et le thème flamand. Quelques notes»), en *Hazañas bélicas y leyenda negra (Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos. Hauts faits de guerre et légende noir. Scénarios entre l'Espagne et les Pays-Bas). Colloque international, Béthune, 2004*, eds. A. Barsacq y B.J. García García, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2005, pp. 76-93.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Lope, Lerma y su duque a través del epistolario y varias comedias», en *Lope de Vega, genio y figura*, Universidad de Granada, Granada, 2008, pp. 73-99.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «La expulsión de los moriscos en el teatro: los ecos de un silencio» / «The expulsion of the Moriscos in the Spanish Golden Age theatre: the echoes of a silence», *Revista de historiografía*, XII (2010), pp. 6-14.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y Almudena GARCÍA GONZÁLEZ, eds., *La comedia de santos. Coloquio internacional. Almagro, 2006*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2008.

- PERES, Lygia Rodrigues Vianna, «*El Brasil restituído de Lope de Vega y La pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos de Juan Antonio Correa: historia, emblemática*», en *Espacios del teatro áureo. Texto, espacio y representación. X congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano*, UNAM / El Colegio de México / AITENSO, México, 2003, pp. 245-261.
- PONTÓN, Gonzalo, «Introducción, edición y notas», en Lope de Vega, *La tragedia del rey don Sebastián*, en *Comedias de Lope de Vega. Oncena parte*, coords. G. Pontón y L. Fernández, Gredos, Barcelona, 2012, II, pp. 791-960.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, «Los neerlandeses en el teatro de la primera fase de la guerra de Flandes (1568-1609)», en *España y las 17 provincias de los Países Bajos: una revisión histórica (XVI-XVII)*, eds. M. Herrero Sánchez y A. Crespo Solana, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2002, vol. II, pp. 811-832.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, «Leales y traidores, ingeniosos y bárbaros. El enemigo de Flandes en el teatro español del Siglo de Oro», en *Hazañas bélicas y leyenda negra (Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos. Hauts faits de guerre et légende noir. Scénarios entre l'Espagne et les Pays-Bas). Colloque international, Béthune, 2004*, eds. A. Barsacq y B.J. García García, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2005, pp. 94-115.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, *The Ducht Revolt through Spanish eyes, self and others in historical and literary texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*, Peter Lang, Berna, 2008. Es traducción de su tesis doctoral: *De Tachtigjarige Oorlog in Spaanse ogen: De Nederlanden in Spaanse historische en literaire teksten (circa 1548-1673)*, Vanlit, Nimega, 2003/2005.
- ROMANOS, Melchora, «Felipe II en la *Tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*», *Edad de Oro*, XVIII (1999), pp. 177-191.
- ROMANOS, Melchora, «Modos de dramatizar la historia: la *Tragedia del rey don Sebastián* en Lope de Vega y Vélez de Guevara», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, eds. I. Lozano-Renieblas y J.C. Mercado, Castalia, Madrid, 2001, pp. 595-607.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «Sobre la recepción inducida en el teatro clásico español», en *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón. Madrid, 2003*, eds. J.M. Díez Borque y J. Alcalá-Zamora, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, 2004, pp. 377-390.

- SALINGER, Leo, *Shakespeare and the traditions of comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974.
- SALOMON, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Féret & Fils, Burdeos, 1965. Trad.: *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985.
- SANZ CAMAÑES, Porfirio, «Las relaciones entre el teatro y la política en la creación de imágenes sobre Flandes en la España del Barroco», en *VIIª reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. 2002, ed. F. Aranda, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2004, vol. I, pp. 957-989.
- SAUTER, Verónica, «Introducción y notas», en Lope de Vega, *Los españoles en Flandes [de Lope de Vega]. A critical edition*, Peter Lang, Nueva York, 1997, pp. 3-43.
- SERÉS, Guillermo, «Introducción, edición y notas», en Lope de Vega, *El villano en su rincón*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Prolope-UAB-Milenio, Lleida, 2008, I., pp. 67-199.
- SERRANO AGULLÓ, Antonio, «Mastrique: una batalla, una comedia, una representación», en *Europa (historia y mito) en la comedia española. XXXIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2010*, eds. F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2012, pp. 99-121.
- SICROFF, Albert A., «Notas equívocas en dos dramatizaciones de Lope del problema judaico: *El niño inocente de La Guardia* y *La hermosa Ester*», en *Actas del IV congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. A.M. Gordon y E. Rugg, University of Toronto, Toronto, 1980, pp. 701-705.
- SIMSON, Ingrid, «Entre el encargo y la dramaturgia del concepto trágico: el caso del héroe de *Arauco domado* de Lope de Vega», comunicación presentada en el congreso *Lope y la historia* (Barcelona, 2012).
- SOLENNI, Gino, *Lope de Vega's «El Brasil restituido». Together with a study of patriotism in his theater*, Instituto de las Españas en Estados Unidos, Nueva York, 1929.
- SPANG, Kurt, «Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico», en *El drama histórico. Teoría y comentarios*, ed. K. Spang, Eunsa, Pamplona, 1998, pp. 11-50.
- SWISLOCKI, Marsha, «Cuerpo de santo, cuerpo de rey: el “martirio” del rey don Sebastián en la literatura áurea», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo*

- de Oro*, ed. M. Vitse, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2005, pp. 1059-1068.
- USANDIZAGA CARULLA, Guillem, «Representar la derrota: Alcazarquivir en la escena áurea», en *Guerra y paz en la comedia española. XXIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2006*, eds. F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2007, pp. 35-47.
- USANDIZAGA CARULLA, Guillem, *La representación del pasado reciente en las comedias históricas de Lope de Vega*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010a.
- USANDIZAGA CARULLA, Guillem, «*El Brasil restituido* y el régimen del conde-duque de Olivares», en *Actas del XVI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, 2007*, eds. P. Civil y F. Crémoux, Iberoamericana, Madrid, 2010b, vol. 2 (CD-ROM).
- USANDIZAGA CARULLA, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, en prensa.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Tirano Banderas*, ed. A. Zamora Vicente, Espasa-Calpe, (Clásicos castellanos, 214), Madrid, 1978.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Epistolario*, ed. A.G. de Amezúa, Real Academia Española, Madrid, 1935-1943, 4 vols.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los españoles en Flandes*, ed. V. Sauter, Peter Lang, Nueva York, 1997.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El mejor alcalde, el rey*, ed. J.M. Díez Borque, Istmo, Madrid, 1974.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El mejor mozo de España*, en *Comedias escogidas*, ed. J.E. Hartzenbusch, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, 41), Madrid, 1950, III, pp. 609-631.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El primer rey de Castilla*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 197), Madrid, 1966, XVIII, pp. 187-238.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El rústico del cielo*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 186), Madrid, 1965, XI, pp. 397-462.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El villano en su rincón*, ed. G. Serés, en *Comedias de Lope de*

- Vega. *Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Prolope-UAB-Milenio, Lérida, 2008, vol. I, pp. 67-199.
- VITSE, Marc, ed., *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2005.
- VOSTERS, Simon A., «Lope y Calderón, Vázquez y Hugo, Maastricht y Breda», *Revista de literatura*, XXIV (1963), pp. 127-136.
- WAIN, John, *El mundo vivo de Shakespeare (Guía del espectador)*, trad. J. Siles Artés, Alianza, Madrid, 1967.
- WEINER, Jack, «Lope de Vega, un puesto de cronista y *La hermosa Ester* (1610-1621)», en *Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Providence, 1983*, eds. A.D. Kossoff, R.H. Kossoff y J. Amor Vázquez, Istmo, Madrid, 1986, vol. II, pp. 723-730.
- WHICKER, Jules, «“La caballería bajo el fuego”: la representación de la virtud militar española en *El asalto de Mástrique* de Lope y *El sitio de Bredá* de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. I. Arellano, Reichenberger, Kassel, 2002, vol. II, pp. 411-424.
- WRIGHT, Elizabeth, «De la ceremonia nupcial al escenario teatral: *Los ramilletes de Madrid* a la luz de la polémica historiográfica sobre las bodas reales de 1615», *Anuario Lope de Vega*, XIV (2008), pp. 343-358.
- ZANLONGHI, Giovanna, «La tragedia fra ludus e festa. Rassegna dei nodi problematici delle teoriche secentesche sulla tragedia in Italia», en *Forme della scena barocca*, ed. A.-M. Cascetta, Vita e Pensiero, Milán, 1993, pp. 153-240.